

GENEALOGÍA DE TRES PERFORMANCE ACTIVISTAS EN AMÉRICA LATINA: EL SILUETAZO, NO+SANGRE Y BORDAR/BORDADORAS POR LA PAZ

Ana Cristina Aguirre Calleja y Paula Laverde Austin

Universidad de las Américas Puebla

Resumen:

Analizaremos el impacto dentro de lo logrado en los movimientos sociales latinoamericanos, desde la acción artística alrededor de las vivencias de la violencia y la experimentación en el espacio público de diferentes performance. Enfocándonos a tres casos específicos: El Siluetazo, No+sangre y Bordar/Bordadoras por la Paz. En este trabajo rastreamos estas estrategias como efectos en sí mismos que se continúan replicando y que nos dan herramientas para generar otros discursos con los que podremos reconocer que la acción colectiva performativa al llevarse a cabo y resultar en experiencias continuas que, repetidas y planeadas estratégicamente, es capaz de crear sus propios saberes y definir políticas particulares a partir de instaurar múltiples matices en el mundo y su lectura.

Palabras Claves:

Acción colectiva, performance, estrategia, México, sociedad civil, activismo y arte.

Abstract

We will analyze the impact achieved in social movements through their actions and experiences manifested against violence in the social context and the experimentation of performances in different public spaces. Focussing on three specific cases: The "Siluetazo", "No+sangre" and Embroidery/embroideresses for Peace. In this paper we trace these strategies themselves, as effects of continuous replication that give us tools to generate other discourses in the social context. Discourses in which we can recognize that collective action takes place and result in continuous and repeated experiences that are strategically planned; experiences that create their own knowledge, define specific policies and establish multiple nuances and multiple readings in the world, through the tracing of genealogies in the different strategies we used, that generate and then replicate themselves.

Key Words:

Collective action, Performance, Strategy, Mexico, Civil Society, Activism, Art.

Recibido: 05/04/2014

Aceptado: 25/05/2014



ALIANZAS TEMPORALES ESTRATÉGICAS

Este texto surge desde una alianza temporal particular, la de la academia y el arte, en donde la acumulación del saber que buscamos, tiene vías para expresarse más allá de nosotros y de nuestros formatos textualizados. Esta alianza no será la primera ni la última en estos sectores, pero queremos ser parte de ella desde el análisis situado y el activismo que aquí nos congrega.

El activismo entendido desde la implosión de ideas abstractas, teorías y acciones que se entrelazan con nuestras propias vivencias y sentires; buscan formas de impactar nuestro exterior mostrando nuestro posicionamiento al entender y explicar los fenómenos, contextos y políticas de modos estratégicos. Es así como pensamos que la mejor manera en que podríamos hablar del impacto de los movimientos sociales es siguiendo algunas de sus trayectorias, recorriendo espacios que han habitado conformándose como estrategias de luchas que nos identifican.

Aludimos al término “alianzas temporales” desde los conocimientos feministas, que nos ayuda a encontrarnos en tiempos y espacios específicos con estrategias colectivas que se han ido replicando y modificando a través de ir apareciendo en diferentes contextos. Plantearemos un panorama general de diversas estrategias generadas por la sociedad civil como un espacio de uso y relación, entendiéndola como un lugar de acción, y no como un colectivo en relación ni con el estado, ni con el mercado.

Posteriormente nos enfocaremos a tres casos latinoamericanos que han logrado desplazarse de su contexto original hacia otras zonas geográficas donde se presentan violaciones de los derechos humanos en *modus operandi* similares. Estos tres casos son: *El Siluetazo*, una acción colectiva masiva, que viene modificándose desde su primera puesta en escena en Argentina; el *No+* que viene de la poesía del grupo CADA en Chile y que se transformó posteriormente en México, en el *No+sangre* a través de un emblema y una campaña viral; y *Bordadoras por la Paz* como una acción propia de un espacio privado que sale hacia lo público a través del impacto afectivo que esta práctica genera, rastreada desde Chile, México hasta Barcelona.

Proponemos estos casos como acciones coordinadas que desde el performance artístico nos hablan de la violencia a la que estamos expuestas y expuestos. Acciones en las que desde la denuncia a nivel público, podemos generar la capacidad de repensarnos en cómo este contexto también nos conforma como sujetos.

No hablamos de manifestaciones artísticas y políticas de manera separada, ya que consideramos que el arte en sí mismo ya cuenta con un discurso por medio del cual se posiciona y que sus formas y manifestaciones responden a contextos, épocas y discursos específicos. Nos situamos junto con Marxen cuando dice estar en total acuerdo con Mouffe (2007:67) quien señala que la denominación “arte político” sería redundante [...]. Al contrario, en lo político siempre hay una dimensión estética ya que la política “se refiere a la ordenación simbólica de las relaciones sociales”. Al mismo tiempo, en el arte se encuentra una dimensión política porque “las prácticas artísticas desempeñan un papel en la constitución y en el mantenimiento de un orden simbólico dado”. No se mueven en un espacio autónomo que ofrezca una experiencia cultural neutra sino se

encuentran ancladas en la lógica estructural de la sociedad (Alberro, 2009; Bourdieu, 2002; Adorno, 1945).

El impacto que nosotras analizaremos dentro de lo logrado por los diferentes movimientos sociales, habla de la acción, a través de su manifestación performativa, en donde la memoria colectiva, las vivencias alrededor de la violencia y la experimentación en el espacio público, les han llevado a construir estrategias en las que nos reconocemos como seres precarios y en relación con los otros. En estas relaciones podemos denunciar y construir propuestas de mundo que al ser expuestas en el espacio público modifican y se multiplican generando una innumerable cantidad de efectos. En este trabajo rastreamos estas estrategias como efectos en sí mismos que se continúan replicando y que nos dan herramientas para generar otros discursos y contribuir con los cambios sociales.

La precariedad que desde Judith Butler nos recuerda como seres sociales, y el reconocernos como seres sociales es el primer paso que, creemos, hay que asumir.

“La precariedad implica vivir socialmente, es decir: el hecho de que nuestra vida está siempre, en cierto sentido, en manos de otro; e implica también estar expuestos a quienes conocemos, como a quienes no conocemos, es decir, la dependencia de unas personas que conocemos, o apenas conocemos, o no conocemos de nada (Butler, 2009: 30)”.

Creemos importante rastrear nuestras propias estrategias de lucha, conocer cómo sus efectos nos han ido también moldeando, por ello decidimos realizar una pequeña contribución a modo de genealogía para expresar nuestro deseo del cese de la violencia y concretamente del cese de la violencia hacia la población civil, la muerte y desaparición forzada de personas, entendiéndolos en el marco de Crímenes de lesa humanidad de acuerdo al Estatuto de Roma y la Corte Penal Internacional.

Pretendemos dar foco al reclamo ciudadano del cese de la violencia a través de la visibilización que el esfuerzo colectivo ha logrado al analizar sus estrategias performativas como parte de acciones en una narrativa contra los ataques sistemáticos hacia la población civil en diferentes contextos políticos latinoamericanos como son: los muertos y desaparecidos en la dictadura en Argentina, en el golpe de Estado y dictadura en Chile y en todo México durante el sexenio de Calderón, con la llamada “guerra contra el narco” situación que aún continúa, aunque ahora de manera menos mediática.

ACCIÓN COLECTIVA, MOVIMIENTOS SOCIALES Y SOCIEDAD CIVIL

“Un movimiento social es y existe en cuanto afirma la viabilidad de un mundo diferente y en cuanto se afirma a sí mismo como diferente y esa propuesta de alternatividad tiene un momento y un espacio de expresión en las manifestaciones conjuntas en la calle”. (Ibarra 2002, en Traugott, 2002: XII).

Creemos que la acción colectiva es potencia, que el mero hecho de generar una acción pública estratégica en el espacio público crea una multiplicidad de efectos, una de sus virtudes y posibilidades de análisis deviene de que emerge de condiciones específicas y que ninguna acción colectiva está predeterminada, ni reglada de antemano.

También estamos de acuerdo con Ibarra cuando nos dice que “la acción colectiva es una relación” (Ibarra, 2002: IX), destacando que la manera en que ésta se construye es llevada a cabo en y desde una relación entre personas. La acción no puede estar separada de quien la realiza, ya que en principio la acción es una cuestión relacional; ésta es la base a sentar aquí. La acción es relacional y está inscrita en determinadas lógicas y normas, que incorporan en sí misma y que la hacen inteligible. Una sola estrategia de acción colectiva puede ser entendida como una genealogía de saberes, desde Foucault, que se desarrolla en un contexto particular, en el cual tiene un sentido determinado, un origen y es pensada por medio de las experiencias de vida de sus creadores y de la gente que la vivencia en su puesta en escena. Es decir, se articula con modos de hacer y, a su vez, estos modos se inscriben y encarnan, es una relación encarnada. Tarrow nos dice que el reconocimiento de una comunidad de intereses es lo que traduce el movimiento potencial en una acción colectiva (1998: 28).

Para situarnos en el tiempo, en los actores de estas acciones, Lechner nos cuenta que a mediados de los años 70 a raíz de los golpes militares en el Cono Sur [...] se recurre al término “sociedad civil”, con intención polémica para explicar la antinomia básica: la sociedad civil se contrapone al estado autoritario. La invocación de la sociedad civil tiene una clara connotación antiautoritaria [...] denuncia a un estado que viola los Derechos Humanos, reprime la participación ciudadana y desmantela las organizaciones sociales (Lechner, 1994: 132).

En este caso, centrándonos desde nuestra pequeña genealogía de estrategias en América Latina, la sociedad civil se convierte en un terreno desde donde se opera con el fin de denunciar al estado. La sociedad civil funcionaría entonces como un “lugar” (un

punto de reunión/un terreno afín) que permite reunirse y desde el cual dirigir una acción que tiene como blanco el estado autoritario (Aguirre, 2013: 93). Es aquí donde la sociedad civil es capaz de proponer por medio de acciones colectivas para denunciar o proponer cuál es el mundo, el espacio donde desea vivir y qué es lo que en él reconoce y denuncia como indeseable; estas estrategias de denuncia son las estrategias en las que nos centraremos.

“Llamo ‘estrategia’ al cálculo de relaciones de fuerzas que se vuelve posible a partir del momento en que un sujeto de voluntad y de poder es susceptible de aislarse de un ‘ambiente’. La estrategia postula un lugar susceptible de circunscribirse como lugar propio y luego servir de base a un manejo de sus relaciones con una exterioridad distinta” (De Certeau, 1996: 42).

Tomaremos el concepto de estrategia desde De Certeau, en tanto que se genera como el armaje de un lugar propio, la creación de un posicionamiento específico que al ser desplegado en público busca generarle a éste relaciones diferentes; desde el performance podríamos decir que juega con normas y significados que entendemos y busca conjuntarlos de manera diferente para crearle al otro una experiencia alternativa, una exterioridad distinta.

PERFORMANCE Y PUESTA EN ESCENA DEL MOVIMIENTO SOCIAL

La performatividad según Butler se entiende, no como un acto único llevado a cabo, sino como una repetición de actos que se naturaliza en el contexto del cuerpo (Butler, 1997, Gil, 2002), generando un poder reiterativo del discurso, es por ello que a base de repetirse podemos entender los significados de nuestras conductas inscritas en normas sociales que hemos recorrido una y otra vez.

Performance “siempre es la reiteración de una norma o un conjunto de normas”. En este sentido, al hablar de un grupo de normas podríamos hablar del performance bajo la rúbrica de la estructura. La estrategia de los movimientos sociales en tanto puesta en escena de acciones públicas, a las cuales podemos determinar como “performance”, y buscan apelar a estas reglas sociales y hacernos reflexionar sobre el dónde habremos de posicionarnos planteándonos situaciones de impacto, a través de su puesta en escena.

Al igual que la performatividad es una repetición interiorizada de actos hegemónicos, “actos estilizados” inherentes por el status quo, también puede ser una repetición interiorizada de “actos estilizados” subversivos heredados por identidades contestatarias (Madison y Hamera, 2006: xix). Homi Bhabha suma elementos a la idea de la performatividad subversiva al invocar a lo performativo como acción que perturba,

disrumpe y rechaza las formaciones hegemónicas (Bhabha 1994:146-149; Madison & Hamera, 2006: xix).

Parte de estos performace, que actualmente incorporan los movimientos sociales, pueden entenderse a su vez como prácticas artísticas-activistas dentro de espacios públicos que aportan al transeúnte, entendido en términos individuales (al individuo), la posibilidad de acercarse a la práctica de manifestarse y que incorporan y pueden empatizar con otros que por cultura o costumbre nunca se habían acercado.

Toda acción, que usando palabras o formas gestuales, implica la irrupción en un marco de significación material, genera irrupción en el contexto entendida como "un ensamblaje heterogéneo de cuerpos, vocabularios, juicios, técnicas, inscripciones y prácticas" (Rose, 1996: 182). A pesar de que la perspectiva performativa se desarrolla a partir de analizar los actos lingüísticos, ésta se expande para incluir cualquier acto que transforma el sistema de significados en el que se inserta (Aguirre, 2013: 54). El lenguaje implica sólo un tipo de soporte que contiene la acción y su interpretación se debe al tipo de contexto en el que el performance se realiza.

La acción artística colectiva aporta contundencia a la reunión masiva, ayuda al individuo a sentirse cómplice a la causa del grupo. La fuerza simbólica que es capaz de crear, aporta al espectador una reflexión con implicación emocional y que puede generarle cuestionamientos de lo que entendía como lo establecido.

Conquergood establece que es al revés, que no es la experiencia la que genera el performance, sino que "es el performance lo que hace posible la experiencia" (Conquergood, 1986: 36-37, Langellier, 1999: 126). El performance puede también convertirse en un medio de comprensión histórico-social y de procesos culturales (Schechner, 2004: 9), donde el pensamiento performativo según Schechener debe ser visto como "medio de análisis cultural".

Algunos elementos puntuales del performance que valdría la pena tomar en cuenta son su capacidad de generar interpelación en el otro y la conducta restaurada, que puede traducirse como la acción ejecutable.

El performance se articula y sitúa la narrativa personal con la fuerza del discurso institucionalizado. Se da y se crea por medio de la repetición de actos a través de una serie de normas que los hacen inteligibles y entendibles, ésta es la condición para que una acción colectiva pueda genera una interpelación en el otro, que pueda ser entendida.

La interpelación entendida desde Althusser (1969: 144), en el sentido que le da Butler, es una llamada: "Esta llamada es una alegoría, no en tanto que acontecimiento,

pero como forma de escenificar una anticipación hacia una identidad” (Butler, 1993: 120). La interpelación es cuando por medio de identificarse con ciertas normas en contextos específicos, nos sentimos aludidos en lo personal, cuando una combinación de factores específicos se nos hace presente. Factores que pensamos nos identifican, y a los cuales respondemos. Uno puede ser interpelado por alguien que considera autoridad, por hechos que suceden que nos conciernen o por características personales que entendemos nos corresponden y en las cuales, parece que, hemos sido nombrados o incluidos.

Por otro lado, la conducta restaurada se entiende desde Schechener como una “conducta en ejecución” (2011[1985]:35), esto conlleva a una secuencia de conductas que puede reordenarse o reconstruirse y son independientes de los sistemas causales (sociales, psicológicos, tecnológicos) que les dieron origen, incluso podríamos decir que tienen vida propia pues el original o la fuente de la conducta puede perderse, ocultarse o desconocerse por el mito de la tradición. Las secuencias de conductas no constituyen en sí mismo un proceso sino cosas, elementos constitutivos materiales (Schechener, 2011[1985]:35).

De cualquier manera, la conducta restaurada es simbólica y reflexiva: no es una conducta vacía, está llena de significados que se transmiten polisémicamente (Schechener, 2011[1985]:36)

Entonces, por un lado, en el performance analizaremos una conducta que se ejecuta y se repite, que tiene una materialidad y que produce múltiples significados, la conducta restaurada; y por el otro lado tenemos una llamada que engarza estos múltiples significados con el contexto en específico donde se lleva a cabo y que nos hace reaccionar al sentirnos aludidos en lo personal, por la acción que presenciamos, a modo de llamado/interpelación.

LA INTERVENCIÓN DEL ESPACIO PÚBLICO COMO ESTRATEGIA EN LATINOAMÉRICA

La respuesta de la sociedad civil a las violaciones en Derechos Humanos en América Latina, ha generado acciones concretas de carácter performativo con la finalidad de irrumpir en espacios públicos para denunciar lo que sucede y aludir a los otros. Algunos de sus fines han sido preservar la memoria de las víctimas, señalar responsables, reflexionar sobre el contexto y transmitir la información de lo sucedido a los otros, ya que en el cotidiano de estos contextos violentos, un segmento de la sociedad no afectada “directamente” toma distancia de estas realidades como estrategia de

supervivencia. Mientras otro sector busca visibilizarlas para hacer que estas violaciones se detengan.

Hemos generado a través de un pequeño recorrido genealógico, tres cartografías de estas acciones que han logrado trascender y evolucionar sus propios contextos de origen, trasladándose en tiempo y espacio, e instaurarse como acciones colectivas, en situaciones de violación de Derechos Humanos que han tenido una sistematización similar.

Si hablamos de estos tres performance y sus diferentes formas desde el activismo podemos contemplar, como lo marca Schechener, que se presentan como un patrón de conductas ejecutables, o *conductas restaurativas*, y que no importando su origen, van transmitiendo diferentes estrategias materiales de denuncia, que se tornan independientes de los actores que los llevan a cabo; pero que al mismo tiempo sin estos actores, no serían capaces de replantearse en cada contexto al irrumpir en los espacios públicos y generar diferentes significados. Estas tres cartografías son *El Siluetazo*, *No + Sangre* y el *Bordar/Bordadoras por la Paz*.

-EL SILUETAZO

En cuanto a la intervención del espacio público, en específico en Latinoamérica, la investigadora Ana Longoni se ha dedicado a recabar información sobre los cruces entre arte y política. Ella dirige el grupo de investigación “¿La cultura como resistencia?: lecturas desde la transición de producciones culturales y artísticas durante la última dictadura argentina”; una de sus aportaciones, junto con Gustavo Bronzone es documentar a detalle el fenómeno de “El Siluetazo”.

El primer Siluetazo fue un proyecto de los artistas Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel, que se concretó con una acción colectiva realizada por primera vez en la Plaza de Mayo, en Buenos Aires, Argentina, en la tarde del 21 de septiembre de 1983. Longoni y Bruzoni narran la acción de la siguiente manera:

“Es la más recordada de las prácticas artístico-políticas que proporcionaron una potente visualidad en el espacio público de Buenos Aires y muchas otras ciudades del país a las reivindicaciones del movimiento de Derechos Humanos en los primeros años de la década del ochenta. Consiste en el trazado sencillo de la forma vacía de un cuerpo a escala natural sobre papeles, luego pegados en los muros de la ciudad, como forma de representar ‘la presencia de la ausencia’, la de los miles de detenidos

desaparecidos durante la última dictadura militar [...]. De allí en más se convirtió en un contundente recurso visual público, cuyo uso se expandió espontáneamente (Longoni & Bruzoni, 2008: 7)."

La acción culminó con una puesta en escena masiva de la situación social que había sido vivida en Argentina, haciendo remembranza de su historia, del contexto social y político que desde una específica estrategia de análisis colectiva y artística genera la colaboración de muchos colectivos de personas. Análisis que fue plasmado, literalmente e irrumpió en una de las principales plazas de la ciudad. Al visibilizar de modo performativo la magnitud de las muertes y desapariciones a tamaño natural, al mostrar las siluetas de una gran cantidad de afectados de manera física. Donde por medio de una narrativa performativa se muestra lo que había sucedido, esta narrativa se da como la posibilidad de creación de la experiencia en el otro, de la muerte y la privación forzada de libertad, que otros habían experimentado, si pensamos que el performance es una estrategia que crea experiencia, esto es justamente lo que el busca el Siluetazo, que otro que no experimentó esta vivencia, genere la conciencia de experiencia de la misma. Las siluetas se hacen presentes, cambiando la forma de mirar y transitar la plaza, al visibilizar el contexto social en ella.

"La acción culminó en una gigantesca intervención urbana que ocupó buena parte de la ciudad. Como resultado, miles de siluetas, realizadas sobre papel ocuparon las calles y quedaron estampadas en paredes, persianas y señales urbanas exigiendo verdad y justicia. El historiador Amigo Cerisola señaló: 'Las siluetas hicieron presente la ausencia de los cuerpos en una puesta escenográfica del terror de Estado' (Macromuseo, 2009)."

Esta puesta escenográfica del terror de estado, genera a la ciudad como lugar de creación de esta misma experiencia de terror. De allí que la intervención en un lugar público, la irrupción en un contexto determinado es capaz de provocar una interpelación en el otro, al generar esta nueva experiencia.

El performance logra irrumpir en el otro, a partir de irrumpir en el contexto. Este "Otro" es llamado por la acción que el performance en su puesta en escena representa. Esta llamada se constituye como una llamada de atención; es un acto unilateral que se da desde la irrupción del acto en un contexto en donde un sujeto se constituye socialmente, es este contexto social modificado por la acción lo que "llama la atención del sujeto", lo que lo interpela, apelando a este sujeto que lo ve y experimenta desde sus

muy particulares formas de entenderlo, enganchándose en partes específicas de su identidad, de su historia personal y colectiva, desde los símbolos y simbolismos que genera la acción y que es capaz de decodificar a partir de las normas que conforman su lenguaje. De allí que los efectos de la puesta en escena que un performance genera son al mismo tiempo individuales y colectivos.

El Siluetazo se continúa reproduciendo, sin que quienes lo llevan a cabo tengan noción exactamente de dónde viene, sino simplemente reconociéndolo como una práctica común y estratégica en muchas manifestaciones, que se vincula con genocidios y desapariciones forzadas. Pudiendo hablar de él también como una conducta restaurada o en ejecución, que desprende una serie de significados polisémicos, gracias a la contundente materialidad con que interviene en lo público. En Ciudad Juárez (2010) y Guadalajara (2012) se ha recreado esta acción con la peculiaridad de que las siluetas son de mujeres y de color rosa aludiendo a los feminicidios¹, que es el asesinato de una mujer por ser mujer y que es equivalente al genocidio, dada la inmensa cantidad de muertes violentas de mujeres en los últimos años.

A través de redes sociales y durante toda la gestión de Felipe Calderón se convocaron en distintas ciudades y contextos a “siluetazos”, entendiendo este término desde lo coloquial. En la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) en 2010, se realizó con una variante, que hacía alusión a los desaparecidos en los últimos años por la guerra contra el narcotráfico (iniciada en México en 2006 durante el Sexenio de Felipe Calderón), en estas siluetas, los jóvenes escribían sus dudas sobre la situación actual y las consignas que solicitaban.

En 2012, hubo la convocatoria de Paco Ignacio Taibo II a recrear el Siluetazo en el Zócalo capitalino con gises sobre el suelo buscando representar a los 60,000 muertos que se contaban del 2006 a esa fecha.

Una variante más del Siluetazo, fue llevada a cabo en Distrito Federal (México) en 2012, por el artista Taniel Morales en colaboración con el colectivo AA (artistas anónimos) del taller de performances del Faro de Oriente, en donde varios compañeros de la Central del Pueblo, colegas y habitantes de la colonia Roma, crearon la pieza llamada el *Delfín del Mundo* o *Colaterales*. Pieza en la cual colocaron 60.000 pequeñas

1 El término feminicidio se refiere a los asesinatos de mujeres motivados por el sexismo y la misoginia, porque implican el desprecio y el odio hacia ellas, porque ellos sienten que tienen el derecho de terminar con sus vidas, o por la suposición de propiedad sobre las mujeres. Russell, Diana (2006). "Definición de Feminicidio y Conceptos Relacionados", en Diana E. Russell y Roberta A. Harmes (Eds.) *Feminicidio: una perspectiva global*.

siluetas en las calles de la colonia Roma a lo largo de 1,6 km. En este caso, se pretendía dar espacio físico a las cifras oficiales de los muertos por la guerra contra el narcotráfico (2006-2012).

La meta de la acción fue nombrada de la siguiente manera:

“Crear un hecho gráfico que golpee al Gobierno a través de su magnitud física y desarrollo formal y, por lo inusual, renueve la atención de los medios de difusión y provoque un aglutinante, que movilice muchos días antes de salir a la calle” (Flores, 2004).

Esta movilización se logró, junto con muchas otras que clamaban el cese a la violencia y la resignificación de la vida de las víctimas como vidas valiosas. Y la frase “daño colateral” una de las favoritas del presidente en turno, pasó de ser un frase de la apología de la disculpa, a una frase que connotaba la irresponsabilidad del gobierno en turno con respecto al cuidado de sus ciudadanos y que denotaba la rabia y el desconcierto de la población al no ser considerados vidas llorables, parafraseando a Butler, sino simples daños colaterales.

Como vemos el Siluetazo ya no es solo un performance o una puesta en escena en un contexto determinado, sino que ha adquirido el nivel de estrategia, desde la noción de estrategia de De Certeau, para los movimientos sociales, que conscientes o no de su origen sigue siendo replicada una y otra vez generando múltiples efectos de acuerdo al contexto y a la adaptaciones por medio de la cual es presentada.

El Siluetazo, ha pasado a ser una estrategia performativa, al incidir en las prácticas por medio de las cuales el otro se vuelve sujeto del espacio que habita, sujeto de las plazas, del espacio público, de la situación social. Su presencia como acción colectiva que irrumpe en espacios, que previamente a la acción colectiva ya se encontraban determinados, ha sido capaz de generarle al otro un ambiente diferente, generándoles un “otro lugar” y unas otras referencias, en su mismo espacio, un espacio ya conocido, trasportándole a otro a lado.

El Siluetazo ha pasado de un performance a un acto performativo, que a modo de ritual genera otro espacio potencial y que cuenta con sus propias normas. Incluso si hablamos de sus características y nos situamos en las unidades más básicas de performance podríamos inferir que su materialidad puede nombrarse como una conducta restaurada, es decir, que se ha creado como una pauta y serie de conductas que ha podido existir en un contexto, como una secuencia de sucesos acciones pautadas y secuencias organizadas que generan contenidos y movimientos pautados más allá de

los actores que les producen. Los actores recobran, reproducen sus pautas, pero son de nuevo absorbidos por sus significados.

De cualquier manera la conducta restaurada es simbólica y reflexiva: no es una conducta vacía está llena de significados que se transmiten polisémicamente (Schechener, 2011[1985]:36).

-NO+SANGRE

Una otra manifestación artística que tomó relevancia en 2010, y que está relacionada también con el uso de violencia por parte de varios bandos contra la población civil, fue cuando la sociedad civil salió a las calles en México a decir ¡BASTA! al gobierno mexicano por la gran cantidad de muertes que llegaron a contabilizarse en más de 90,000 asesinados (del 2006 al 2012).

El elemento en común y aglutinador fue un logotipo creado por Alejandro Magallanes, diseñador gráfico, ilustrador y artista plástico y promovido por un grupo de caricaturistas: Eduardo Del Río (Rius), José Hernández y Patricio Monero (CNN, 2011).

El logotipo se llamó “No + sangre”, y funciono para interpelar a la población civil, en tanto la cantidad creciente de violencia que aparecía día a día en las ciudades del país, en tanto a un deseo común de la restauración de la paz. Sin embargo, al rastrear el origen de esta frase nos encontramos de nuevo con antecedentes de ella al sur del continente americano en Santiago de Chile, en 1983 con el grupo C.A.D.A. (Colectivo Acciones de Arte). Este grupo lo conformaron los artistas visuales Juan Castillo y Lotty Rosenfeld, el sociólogo Fernando Balcells, la escritora Diamela Eltit y el poeta Raúl Zurita. Ellos realizaron una serie de acciones de gran contundencia, entre las cuales “No +” (pronunciado “no más”) fue la más importante y trascendente. Esta performance consistió en una acción de graffiti con la oración “No +”, en la cual la gente presente completaría la frase con una imagen o palabra, como por ejemplo “No + dictadura”, “No + armas”, “No + desaparecidos” “No + tortura” “No + (con la figura de un revólver), volviéndose un graffiti común en las calles de discurso antidictatorial. Lo interesante para C.A.D.A. fue observar como la acción cobraba vida propia y como ha perdurado hasta el día de hoy, e incluso haciendo presencia posteriormente en México.

En el caso de “No + Sangre” de Magallanes, la práctica de creación visual a través de un ícono, puede ser una herramienta de gran fuerza, ya que aporta un sentido de identidad y pertenencia a un grupo. Y mediante una práctica nos riesgosa, para los ciudadanos, le da la posibilidad de interpelar a los otros y al contexto en donde están inscritos a modo de pequeñas y constantes apariciones del logotipo. “No + Sangre” no

sólo se reprodujo masivamente en pancartas dentro del espacio público, sino también en el espacio virtual. En la red muchas personas se sintieron identificadas y lo utilizaron como “avatar” o símbolo de su identidad personal en lugar de su fotografía. Esto nos deja ver como aparentemente acciones individuales tomaban un matiz colectivo al repetirse reiteradamente desde los lugares donde cada quien se podía visibilizar como sujetos, surgía una interpelación colectiva al medio que buscaba el cese de la violencia.

-BORDAR/BORDADORAS DE LA PAZ

Otras de las acciones públicas dignas de mencionarse, son las “Bordadoras por la Paz”, impulsada en 2011 en Distrito Federal, una iniciativa también de Teresa Sordo surgida en Guadalajara, con réplicas en más de 30 ciudades de México y del mundo en diferentes momentos, que proponen reunirse el fin de semana para bordar en pañuelos blancos los nombres de víctimas y la circunstancia de muerte. Esto nos lleva a pensar de nuevo en la revaloración de la vida por medio de la precariedad y de cómo al ser seres sociales, dependemos y podemos estar en manos de otros que no conocemos, y cómo el significado mismo de nuestra muerte puede también depender de otro.

En esta genealogía, también aparecen como parte de nuestro mapa el colectivo “Fuentes Rojas”, que comenzaron tiñendo fuentes públicas con tintura rojo sangre, para denunciar las miles de muertes desde el 2006, pero que también llegaron a concretar esta acción de Bordar por la Paz con el objetivo de alertar y sensibilizar a la población desde un sitio poco común (ni el de la manifestación, ni el de los noticieros), un lugar que iba de lo público a lo privado y viceversa, y que por otro lado, buscan compartir y sanar desde la práctica del bordado, reunirse, hablar y consolarse en la pérdida considerada común.

En esta performance participan voluntarios, amigos y familiares de los desaparecidos, pero también personas ajenas a las víctimas que se sienten convocados y reflejados. Las acciones repetidas de bordar sobre tela, pretenden generar una fuerte carga en el acto simbólico de la repetición y la reconstrucción de la muerte violenta de cada una de las personas en particular.

La herramienta del bordado, es aún una práctica cotidiana de creación de muchas mujeres mexicanas, esta práctica tiene connotaciones de cuidado y maternidad, que mezcladas con la tradición de estilos y colores resignifican los hechos violentos a través de su repetición en el bordado re-construyendolos como actos significativos en su particularidad y dotándolos de cargas afectivas. Esta práctica performativa re-significa de

manera afectiva, cada una de las vidas perdidas, interpelándonos como una pérdida compartida.

Estos bordados son una estrategia de respuesta a las narcomantas², mensajes con gran cantidad de violencia que se dejan en mantas por los perpetradores de asesinatos, en su mayoría brutales, y que se realizan de manera impulsiva tosca, violenta e irreflexiva, también plasmados sobre tela.

“Teresa Sordo: Bordamos tal vez porque queremos crear algo bello de los pedazos que recogemos del infierno. Porque unas manos pueden transformar las cosas y necesitamos transformarlas en cosas bellas porque ya muchas manos trabajan en hacer lo detestable, lo innombrable, lo incomprensible”. (CNN, 2013)

Los objetivos son por un lado, alertar y sensibilizar a la población desde otro sitio, un sitio que no se presenta como un “lugar común” o mediático, y que por medio de la repetición y el ritual del bordado, presenta las muertes que parecieran lejanas, como pérdidas comunes, colectivas e incluso personales.

El lenguaje de este performance implica la generación de una experiencia colectiva a través de la recreación de una muerte que ya no es más ajena, sino que se encarna y puede así incorporarse a la historia personal, por medio de la ejecución de cada parte del bordado. Se busca compartir, rescatar la práctica cotidiana de muchas mujeres mexicanas, connotada de maternidad y tradición. y sanar desde la práctica del bordado, reunirse, hablar y consolarse en la pérdida común. Participan voluntarios, amigos y familiares de los desaparecidos.

Uno de los antecedentes de este movimiento se da en Chile, se trata de una técnica textil donde el coser, tejer y bordar se convierte en una escritura femenina que cuenta lo no hablado, lo que la palabra no puede expresar (Benavides & Riquelme). Son relatos bordados que rescatan sus voces enmudecidas, irrumpiendo en la esfera pública desde posiciones sociales y políticas. Se trata de discursos concretos y vivenciales (Agosin, 1985).

“Los inicios de las arpilleras en Chile surgen de los bordados de lana de Violeta Parra en los años 60, en los que reflejaban y dibujaban escenas de la vida diaria de su pueblo. Después llegaron las arpilleras de la Isla

2 Narcomantas son los letreros que los narcotraficantes ponen al lado de los asesinatos para dar advertencias.

Negra, esposas de pescadores, quienes motivadas por problemas económicos, se dedicaron a bordar sus vidas cotidianas [...] Posteriormente, en los inicios de los setenta, los años del postgolpe, las arpilleristas reaparecen desde una temática política y social. [...] Se convierten en formas activas de transmisión de la memoria individual, colectiva y social, mediante mensajes de denuncia, resistencia y relatos de sus vivencias diarias [...].

Las arpilleristas chilenas utilizaron (y aún utilizan) su espacio privado, interpelando a las agujas a hablar, narrar, crear y recrear. Son las dueñas de la casa emergiendo desde su rol tradicional como productoras de este arte, que llegó a ser subversivo, contestatario y testimonial de hechos y eventos traumáticos que se convirtieron en denuncia política, pasando a ser parte de la historia y memoria social de nuestro país” (Benavides & Riquelme) .

En América Latina según nos cuentan estas autoras, el bordado se propaga como una técnica de rescate, denuncia y resistencia de la memoria por grupos de mujeres en países como Perú, Colombia, Tailandia, Laos y Vietnam. Encontrándose también esta estrategia en la provincia de Barcelona desde el 2009, con temas de reflexión y trabajando con la inmigración, el empoderamiento, la memoria colectiva e individual y la construcción de identidades, entre algunos otros.

“En todos estos lugares, las mujeres rescatan su memoria y plasman en las arpilleras sus vivencias de desigualdad, discriminación y vulneración de los derechos más elementales” (Benavides & Riquelme).

Estas vivencias son plasmadas, vistas, expuestas y de este modo reconocidas recuperadas, re-narradas desde la fortaleza de poder hacerlo y poder transmitirlo, y así contar su propia historia. Relacionando la historia individual con la colectiva. Permitiendo interpelar al contexto y a las/los bordadores que la pérdida de una vida, es también una pérdida colectiva.

A MODO DE CONCLUSIONES

“Los intelectuales han descubierto, después de las recientes luchas, que las masas no los necesitan para saber; ellas saben perfectamente, claramente, mucho mejor que ellos y además lo dicen muy bien. Sin embargo, existe un sistema de poder que intercepta, prohíbe, invalida ese discurso y ese saber” (Foucault, M., 1984[2007]: 25).

Al igual que la performatividad es una repetición interiorizada de actos hegemónicos, “actos estilizados” inherentes por el status quo, también puede ser una repetición interiorizada de “actos estilizados” subversivos heredados por identidades contestatarias (Madison y Hamera, 2006: xix). Este tipo de actos son los que buscamos pudiesen componer este artículo.

Creemos que la incidencia de acciones colectivas performativas en América Latina ha logrado revivir las experiencias del pasado y el presente, poniéndonos al tanto de nuestra propia historia y dándonos oportunidad de contar una nueva versión de ella, en donde las pérdidas de vidas humanas pueden entenderse no solo como cifras sino como pérdidas colectivas que nos interpelan a todos.

A través de este recorrido genealógico por diferentes cartografías específicas hemos podido ver cómo la acción es relacional y está inscrita en determinadas lógicas y normas, que van reapareciendo en diferentes contextos gracias a la materialidad que ésta como estrategia nos proporciona. Hemos podido reflexionar acerca de cómo una sola estrategia de acción colectiva puede ser entendida como una genealogía de saberes, entendida desde Foucault, y como cada uno de los contextos particulares en donde es llevada a cabo la va modificando por medio de las experiencias de vida de sus creadores y de la gente que la vivencia en su puesta en escena.

Creemos que al analizar la acción colectiva performativa, entendiéndola como performance artísticos activistas, es necesario tomar en cuenta la capacidad que ésta ha generado a nivel estratégico para poder interpelar al otro. Los significados que busca generar o romper, y entender las normas en donde se inscribe para que ésta pueda ser transmitida y perdure en el tiempo. Pero sobre todo que sea capaz de generar experiencia en el espectador, en el colectivo o grupo que la lleva a cabo e incluso en quien posteriormente pueda analizarla.

Entendemos que las estrategias que se han configurado desde los movimientos sociales en México y en América Latina son innumerables, pero que es preciso reconocerlas no solo como tácticas de protesta, sino como las portadoras de la historia, de la subjetividad, de la memoria de lo colectivo que está en constante reestructuración y movimiento y que si somos capaces de rastrearlas y reconocerlas, seremos capaces no solo de entender cómo es que hemos llegado hasta aquí. Sino de saber que hemos vivido una historia de continuos, de constantes movimientos y que en ella vale la pena reconocer los cambios en el discurso, los cambios de la situación que nos llevan a configuraciones de vida y saberes en lógica diferentes.

En la medida en que seamos capaces de reconocer la narratividad de estas estrategias podremos reconocer que la acción colectiva al llevarse a cabo y resultar en experiencias continuas repetidas y planeadas estratégicamente, crea sus propios saberes, definiendo políticas particulares a partir de instaurar múltiples matices en el mundo y su lectura (Aguirre-Calleja, 2013). Entendemos a los sujetos de la acción colectiva como sujetos que se construyen mientras actúan, constituyéndose sujetos estratégicos que emergen de la acción y no preexisten a ella. La variedad de sujetos, experiencias y políticas pueden ayudarnos a continuar redefiniendo el mundo que deseamos.

Re-pensemos pues a los movimientos sociales como repositorios de la memoria del mundo y nuestra forma de aproximación a ella.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor (1991[1945]). "Theses upon Art and Religion Today", in *Notes to Literature*. Nueva York: Columbia University Press.
- AGUIRRE-CALLEJA, Ana (2012). *Figuras performativas de la acción colectiva: Una trayectoria con la Comisión Civil Internacional de Observación por los Derechos Humanos, desde las políticas de conocimiento feminista y la etnografía crítica*. Tesis Doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, Departamento de psicología social. España.
- ALBERRO, Alexander (2009). "Institutions, critique, and institutional critique", in ALBERRO Alexander y STIMSON Blake (Eds.) *Institutional critique. An anthology of artists' writings*. Cambridge y Londres: MIT Press.

- ALTHUSSER, Louis (2003[1969]). "Ideología y aparatos ideológicos del estado. En Zizek, S. (comp.), *Ideología. Un mapa de la cuestión*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, pp.115-156.
- AVELLANEDA, Silvana (2008). "'Ausencias': una muestra sobre el vacío humano que dejó la dictadura". Consultado el 18 de marzo de 2014, *Revista de cultura*, en <http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2008/02/27/01616513.html>
- BALLINAS, Víctor (2012). Pintarán en el Zócalo 60 mil siluetas, una por cada víctima de la guerra antinarco. Consultado el 22 de mayo del 2014, en La Jornada. <http://www.jornada.unam.mx/2012/03/05/politica/010n2pol>
- BENAVIDES Angelica. & RIQUELME, Joice (2014). "Las Arpilleras de la memoria. Muestran, denuncian y recuperan. Cartografías de Saberes", *Centre de Estudis Africans*. Consultado 20 marzo 2014 <http://www.centrestudisafricans.org/cartografies/arpilleras.pdf>
- BOURDIEU, Pierre (2002). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama
- BUTLER, Judith (1997). *Excitable, Speech. A politics of the Performative*. Londres y Nueva York: Routledge
- (2009). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires: Editorial Paidós
- BUTLER, Judith, FLORES, Julio (2014), "La mirada y la necesidad", Archivos de Julio Flores, Buenos Aires, 2004. Consultado 20 de marzo 2014 <http://revistacultural.com/2013/09/28/el-siluetazo-en-el-muac/>
- FOUCAULT, Michel (2007)[1984]. *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Madrid: Alianza Editorial.
- GÁLVEZ, Fernando (2014). "Arte y activismo político en Oaxaca". Consultado el 18 de marzo de 2014, *El Jolgorio Cultural*, en <http://www.eljolgoriocultural.org.mx/index.php/opinion/columnas/arte-y-estrategias/item/545-arte-y-activismo-pol%C3%ADtico-en-oaxaca>
- GIL, Eva (2002). "¿Por qué le llaman género cuando quieren decir sexo?: Una aproximación a la teoría de la performatividad de Judith Butler". *Athenea Digital*, N°2,30-41
- HARAWAY, Donna.(1999). *Testigo_Modesto@Segundo_Milenio. HombreHembra@_Conoce_Oncoración@: Feminismo y tecnociencia*. Barcelona: Editorial UOC.

- HOUTART, Francois (2001). "Sociedad civil y espacios públicos", en RIERA, Miguel, MONEREO, M., y VALENZUELA, Pep (2001). *Foro Social Mundial Porto Alegre*. El viejo Topo, pp. 103-116. Mataró, España.
- IBARRA, Pedro (2005). *Manual de sociedad civil y movimientos sociales*. Madrid: Editorial Síntesis.
- IBARRA, Pedro, y GRAU Elena (2008). *La Red en la Ciudad. En Anuario de Movimientos Sociales*. Barcelona: Icaria.
- LECHNER, Norbert (1995). "La (problemática) innovación de la sociedad civil". *Revista Perfiles Latinoamericanos*, Nº 5, 131-144.
- LONGONI, Ana y BRUZZONE, G. (comps.) (2008). *El Siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- LOZANO-HEMMER, Rafael (2008). "Voz Alta, Memorial for the Tlatelolco student massacre, Mexico City". Consultado el 18 de marzo de 2014, Rafael Lozano-Hemmer, en http://www.lozano-hemmer.com/videos.php?id=voz_alta
- MACROMUSEO (2009). "El siluetazo". Consultado el 20 de marzo de 2014, Museo de Arte Contemporáneo de Rosario, en http://www.macromuseo.org.ar/coleccion/artista/e/el_siluetazo.html
- MARTELL, Mayra (S/F). "Ensayo de la identidad. Desaparición de mujeres en Ciudad Juárez, México". Consultado el 18 de marzo de 2014, Mayra Martell, en <http://www.mayramartell.com/ensayo.php>
- MARXEN, Eva (2013). "Deshaciendo fronteras: el arte como denuncia", en *No Nos Cabe Tanta Muerte*, catálogo de exposición artística, RocaUmbert, Granollers.
- MARTINEZ, Miriam (2012). "De la moda, lo que te acomoda. Señales que precederán al fin del mundo". Consultado el 18 de marzo de 2014, *Replicante Cultura crítica y periodismo digital*, en <http://revistareplicante.com/de-la-moda-lo-que-te-acomoda/>
- MONTALVO, Tania (2011). "Caricaturistas mexicanos promueven la campaña ¡Basta de sangre!". Consultado el 18 de marzo de 2014, *CNN México*, en <http://mexico.cnn.com/nacional/2011/01/10/caricaturistas-mexicanos-promueven-la-campana-basta-de-sangre>
- MOUFFE, Chantal (2007). *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Barcelona/Bellaterra: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona/Universidad Autónoma de Barcelona

- MONTERO, Martha Patricia (2012) "Bordar por la paz: La herida en un pañuelo". Consultado el 22 de mayo del 2014, Sin Embargo, en <http://www.sinembargo.mx/05-12-1012/449678>
- MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES (2013) "Conversación con Christian Boltanski". Consultado el 18 de marzo de 2014, Museo Nacional de Bellas Artes, en http://www.mnba.cl/Vistas_Publicas/publicNoticias/noticiasPublicDetalle.aspx?idNoticia=43404
- NAHÓN, Abraham (S/F). "Las producciones artísticas en Oaxaca como parte de una memoria visual y colectiva en construcción", Consultado el 18 de marzo de 2014, en http://actacientifica.servicioit.cl/biblioteca/gt/GT32/GT32_NahonaA.pdf
- NEUSTADT, Robert (2001). "El grupo CADA. Acciones de Arte en el Chile Dictatorial". Consultado el 20 de marzo de 2014, Conjunto, en: <http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistaconjunto/127/robert.htm>
- PEREIRA, Dario. Llevan a la plaza del Expiatorio jornada de concientización contra el feminicidio. Consultado el 22 de mayo del 2014, La Jornada Jalisco, en: <http://www.lajornadajalisco.com.mx/2012/10/29/llevan-a-la-plaza-del-expiatorio-jornada-de-concientizacion-contr-el-feminicidio>
- RANZANI, Oscar (2008). "El fotógrafo Gustavo Germano muestra en la exposición Ausencias el desgarro causado por la dictadura militar argentina". Consultado el 18 de marzo de 2014, Hasta siempre Comandante, en <http://www.hastasiempre.info/article.php?lang=espanol&article=2107>
- REA, Daniela (2013). "Bordadoras por la paz, justicia con hilo y tela", Consultado el 18 de marzo de 2014, *CNN México*, en <http://mexico.cnn.com/nacional/2013/03/29/bordadoras-por-la-paz-en-busca-de-justicia-con-hilo-y-tela>
- ROCHA, Fabiola (2013). "El siluetazo en el Muac". Consultado el 18 de marzo de 2014, *Cultural*, en <http://revistacultural.com/2013/09/28/el-siluetazo-en-el-muac/>.
- ROSE, Nikolas (1996). *Inventing ourselves. Psychology, power, and personhood*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SCHECHENER, Richard (1985). "Restauración de la conducta", en TAYLOR, Diana & FUENTES Marcela (2011). *Estudios Avanzados de Performance*. Fondo de Cultura Económica, México.

- TIEFFEMBERG, Silvia (S/F). "Inexorable presencia. Un análisis de Ausencias de Gustavo Germano", Consultado el 18 de marzo de 2014, en http://actacientifica.servicioit.cl/biblioteca/gt/GT32/GT32_NahonaA.pdf
- TORRE, Judith (2010). Si protestas, te matan: Marisela Escobedo (la mamá de Rubí) regresa del Palacio de Gobierno de Chihuahua en un ataúd. Consultado el 22 de marzo de 2014, Ciudad Juárez, en la sombra del narcotráfico. http://juarezenlasobra.blogspot.mx/2010/12/si-protestas-te-matan-marisela-escobedo_17.html
- VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo (2009). "Alfredo Jaar; el secuestro de las imágenes y el Proyecto Ruanda". Consultado el 18 de marzo de 2014, *Revista Almiar. Margen Cero*, en http://www.margencero.com/articulos/new03/jaar_imagenes.html
- VERBITSKY, Horacio (S/F). "El fotógrafo Gustavo Germano muestra en la exposición Ausencias el desgarró causado por la dictadura militar Argentina". Consultado el 20 de marzo de 2014, en Hasta Siempre Comandante. En: <http://www.hastasiempre.info/article.php?lang=espanol&article=2107>